

{8} Spring / Summer '14

**Editores / Editors**

Ana Luísa Valdeira  
Madalena Manzoni Palmeirim

**Aconselhamento Editorial / Editorial Consultancy**

Isabel Fernandes

**Edição de Texto e Revisão / Copy Editing and Proofreading**

Margarida Vale de Gato

**Colaboradores / Collaborators**

Amândio Reis, Ana Vujanović, Catarina Patrício, Jorge Vaz Nande,  
José Bértolo, Julia Robinson, Luís Simões, Marilyn Zucker, Pedro J.  
Freitas, Simão Palmeirim Costa

**Projecto Gráfico / Graphic Project**

ilhas (Catarina Vasconcelos & Margarida Rêgo)  
www.ilhastudio.com

**Tradução / Translation**

Ana Filipa Cerqueira, Ana Filipa Vieira, Bernardo Palmeirim, Joana  
Silva, Margarida Martins, Maria Jacinta Magalhães

**Revisão de Texto / Proofreading**

Bernardo Palmeirim, Diana V. Almeida, John Elliott,  
Lili Cavalheiro, Rui Azevedo

**Agradecimentos / Acknowledgments**

Catarina Almada e Rita Almada  
MIT Press

[www.cinequanon.pt](http://www.cinequanon.pt) / [info@cinequanon.pt](mailto:info@cinequanon.pt)

8 € / £ 10 / \$ 10

ISSN 1647-4198

**Edição / Edition**

Centro de Estudos Anglísticos  
da Universidade de Lisboa (CEAUL)  
University of Lisbon Centre for English Studies (ULICES)  
Alameda da Universidade, Faculdade de Letras  
1600 – 214 Lisboa, Portugal  
[centro.ang@fl.ul.pt](mailto:centro.ang@fl.ul.pt) [www.ulices.org](http://www.ulices.org)

\*

**cine  
qua  
non**

**Bilingual Arts Magazine  
Changing Art(icles)**

A *Cine Qua Non* é uma revista de artes do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL) construída por movimentos escritos que cruzam reflexões, críticas ou ensaios, movimentos que relacionam a música às artes plásticas, a dança ao teatro, o cinema à literatura. Sem aspirações temáticas, esta publicação tem como objectivo oferecer aos seus leitores uma abordagem editorial única que junta artistas, investigadores e docentes que se manifestam em textos de natureza diferenciada sobre as mais diversas formas e expressões artísticas. A *Cine Qua Non* é, desde o seu primeiro número impresso, uma revista totalmente bilingue (português/inglês) e apresenta-se em dois formatos: uma versão online e uma versão impressa.

*Cine Qua Non* is an arts magazine of the University of Lisbon Centre for English Studies (ULICES) built up by movements in written form that freely crisscross reflections, reviews or essays; movements that relate music to visual arts, dance to theatre, cinema to literature. This publication intends to submit its readers to a unique editorial approach that gathers artists, researchers and teaching staff proposing texts of different nature about diverse artistic expressions. *Cine Qua Non* is, since its first printed issue, an entirely bilingual publication (Portuguese/English) that is presented in both versions: an online edition and a printed one.

# A Aprendizagem dos Substitutos II

“Um mundo fora do mundo”:  
Sobre Ana Teresa Pereira e *O Lago*



## The Learning of the Understudies II

“A world outside of the world”:  
on Ana Teresa Pereira and *O Lago*

### Resumo

Partindo da sugestão de que *O Lago* (2011) pode ser lido como um marco no conjunto das ficções de Ana Teresa Pereira, por nele se dar lugar à reunião e à consolidação de temas e problemas que se vinham a desenvolver e intensificar em diferentes linhas ficcionais e motivos literários nas novelas anteriores, usamos o romance como guia e paradigma de leitura numa visão por vezes transversal e outras vezes contingente da obra da autora. Entre as questões abordadas, sublinhamos a complexificação de uma forma de literatura que parte e depende de uma relação íntima com dispositivos de visualidade e de teatralidade; uma concepção eminentemente dramática do texto narrativo, e, por extensão, a compreensão de toda a experiência e *praxis* artística através desse escopo; a performance em palco e a representação de actores e de criadores (*acting*) enquanto figurações alegóricas de uma certa noção de agência e de “acção real” em arte e na literatura, não dependente de uma relação imitativa, limitada, com um real pressuposto, inquestionável e histórico, mas assentes numa ideia do enunciado e do gesto artístico enquanto acções em retransmissão para o “mundo”, que, visto como um todo ficcionalizável, se auto-corrobora e auto-anula, reproduzindo reais e/ou ficções, termos sinónimos e inter-substituíveis.

Palavras-chave: Ana Teresa Pereira, Criação, Escrita, Representação, Estudos Interartes.

### Abstract

Regarding *O Lago* (2011) [The Lake] as a milestone in Ana Teresa Pereira's series of fictional works, since it combines and reinforces topics and issues that had been developing and intensifying through different fictional lines and motifs in previous books, we use this novel as a guide and a reading model in a sometimes transversal and sometimes contingent view on the author's work. Of the various topics addressed, we highlight: the complexity of a kind of literature that originates in and depends on a close relation with visual and theatrical devices; a significantly dramatic conception of the narrative text and, therefore, the understanding of the entire artistic experience and *praxis* from that viewpoint; the stage performance and the “acting” of actors and creators, as allegoric representations of a certain notion of agency and “real action” in art and literature, not dependent on a mimetic, limited relationship with a presupposed, unquestionable and historical reality, but rather based on the idea that enunciation and artistic gesture are actions transmitted back to the world, which, when seen as a fictionalizable whole, sustains and annihilates itself, reproducing realities and/or fictions – now synonymous and interchangeable terms.

Keywords: Ana Teresa Pereira, Creation, Writing, Acting, Interart Studies

### Capítulo 11

#### O vale

Tom encontrara a casa muitos anos atrás. Foi algum tempo depois do seu divórcio, e quando a peça em que trabalhava saiu do Albery. Era uma boa produção de *Death of a Salesman*, e sentia-se vazio. No dia a seguir ao último espectáculo, fez a mala, comprou um mapa e, depois de tomar o pequeno-almoço, foi buscar o automóvel à garagem e partiu.

Era o Outono, e ele amava o Outono. Passou duas noites em pequenas estalagens e continuou.

Quase não viu a pequena estrada que desaparecia entre as montanhas. Parou o automóvel e consultou o mapa. A estrada estava assinalada e do outro lado das montanhas havia um lago.

A estrada era quase uma vereda, as montanhas tão próximas que por vezes davam a impressão de tocar-se. Quase como um túnel. Devia ser perigosa no Inverno e no princípio da Primavera, com a chuva e a neve e o degelo. Agora, era só silenciosa.

O vale do outro lado era belíssimo. Estava inteiramente cercado pelas montanhas, e o Outono ali parecia mais avançado, as folhas das árvores já não eram amarelas, ganhavam um vermelho-escuro. A estrada terminava perto do lago. Mas antes de



I.

A tal ponto a arte não se vê na arte!  
Ovídio, *Metamorfoses*

Diz-se que o “Grande Prémio de Romance e Novela” da APE de 2011 foi atribuído de mau grado. A cerimónia de entrega, à qual Ana Teresa Pereira não compareceu, foi sobretudo nostálgica e auto-celebrativa. Acrescentou-se ao título da sessão “30 Anos”, e passou-se em revista toda a história dos prémios e premiados do passado, para desvio das atenções e para desconsideração do prémio actual. Da autora, pouco se falou. Mas houve, a caminho do fim, a intervenção muito informada, justa e legitimadora de José Manuel Vasconcelos sobre uma escritora e uma obra que não deviam precisar de quem as defendesse. De qualquer maneira, derramou-se alguma luz sobre *O Lago*, romance que A.T. Pereira nos confidenciou poder ser o seu último, ou



I.

To such an extent art is not seen in art!  
Ovid, *Metamorphoses*

It seems that APE’s [The Portuguese Writers Association] *Grande Prémio de Romance e Novela 2011* [2011 Grand Prize for Novel and Novella] was begrudgingly delivered. The awards ceremony, which Ana Teresa Pereira did not attend, was overall nostalgic and self-celebrating. The words “30 years” were added to the ceremony’s title, and the entire history of the awards and past prizewinners was reviewed, stealing all focus and respect from the current laureate. The author herself was barely mentioned. But there was, towards the end, the most well informed, fair and legitimizing intervention by José Manuel Vasconcelos, who spoke about a writer and a literary work that should not have to be defended. Either way, some light was shed on *O Lago*, a novel that A. T. Pereira confessed to us may be her last, or the book after which she might stop writing, just as Kieslowski had stopped filming after *Trois Couleurs: Rouge*. The *coup de théâtre* was not fulfilled, and since

o livro a seguir ao qual poderia parar de escrever, tal como Kieslowski parara de filmar com *Trois Couleurs: Rouge*. O *coup de théâtre* não se cumpriu, e entretanto saíram a público *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães* e *A Porta Secreta*, pondo uma vez mais em evidência o paradoxo da procura de totalidade e da necessidade de continuação que marca esta obra, ou o do jogo – talvez um dos seus mais essenciais em termos de composição literária – entre ponto final e recomeço.

Rui Magalhães, autor de *O Labirinto do Medo* (1999), decretou a legitimidade de se colocar a “questão do ‘esgotamento’ e da ‘repetição’” nas narrativas de A.T. Pereira com a publicação de *O Rosto de Deus* (1999), que considerou um “ponto culminante”, ao mesmo tempo que apresentava *Até que a Morte nos Separe* e *O Vale dos Malditos* como a “perfeita transição” para uma nova fase da escrita, dando assim por solucionado aquele “problema”<sup>1</sup>. Volvidos quinze anos, e vinte e um livros depois, acreditamos que a questão se pode voltar a colocar, não pelo lado de um suposto problema de



then *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães* [The Long Rainy Afternoons in New Orleans] and *A Porta Secreta* [The Secret Door] were both published, evincing once more the paradox of the search for completeness and the need for continuity that defines this work, or that of play – perhaps one of the most important ones in terms of literary composition – between full stop and repetition.

Rui Magalhães, the author of *O Labirinto do Medo* [The Labyrinth of Fear] (1999), considered it legitimate to raise the “question of ‘exhaustion’ and ‘repetition’” in A. T. Pereira’s narratives, when she published *O Rosto de Deus* [The Face of God] (1999), which he considered a “high point”, at the same time that he presented *Até Que a Morte Nos Separe* [Until Death Do Us Part] and *O Vale dos Malditos* [The Valley of the Damned] as the “perfect transition” into a new stage of writing, thus giving that “problem” as solved.<sup>1</sup> After fifteen years, and twenty one books later, we believe that the issue may be brought up again, not due to a supposed problem of repetition – since this “repetition” (never really “exhaustion” or “problem”), when more

1 - R. Magalhães, “As palavras de Tom”, 2000, §§ 1-3.

1 - R. Magalhães, “As palavras de Tom”, 2000, §§ 1-3.

repetição – por esta “repetição” (nunca “esgotamento” ou “problema”) se tratar, quando mais rigorosamente analisada, da manifestação em sucessivas inflexões, apenas aparentemente reiterativa, de uma dinâmica de exploração cíclica e gradual dos motivos literários em A.T. Pereira<sup>2</sup> –, mas pelo lado do que se pode entender como um ápice no decurso de uma obra longa.

A nossa proposta é a de que *O Lago* constitui um novo “ponto culminante” em relação àquela outra fase da escrita que Rui Magalhães havia identificado, então inaugurada, e composta no entretanto por toda uma série de narrativas “em que os mitos ainda estão enunciados, mas reduzidos ao seu esqueleto [...]; mais apresentados do que enunciados.” Sobre estes mitos, apresentados numa espécie de plano mínimo, ele adiantou que os “vemo[s] mais do que os lemos e isto muito para além do carácter cinematográfico da história.”<sup>3</sup>

O romance abre com Tom, esse mesmo *actor-figura* do texto que se tem vindo a declinar em múltiplos papéis, e é-lhe imediatamente oferecida,



rigorously analyzed, is but the manifestation, in succeeding inflections, only seemingly repetitious, of a cyclic, gradual and dynamic exploration of A.T. Pereira's<sup>2</sup> literary motifs – but because of what can be seen as a pinnacle point in the course of an extensive work. What we suggest is that *O Lago* is a new “high point” in relation to that other stage of writing that Rui Magalhães had identified, which was then new and built upon a whole set of narratives “where the myths are still enunciated, but reduced to their skeleton [...]; more shown than described.” On these myths – which are presented in a sort of minimal scheme – he also said that “we see them more than we read them, and this is far beyond the story's cinematographic nature.”<sup>3</sup>

2 - Sobre este particular, Rui Magalhães já se havia expressado com maior felicidade, num artigo anterior, em termos que gostaríamos de replicar aqui: “Esta repetição dá-se à custa de deslocamentos ínfimos, quase imperceptíveis. Como uma aproximação infinitamente diferida que sempre que estivesse prestes a tocar o seu destino este se deslocasse infinitesimalmente”, in R. Magalhães, “As Faces do Centro”, 1999b, § 5.

3 - *Idem Ibid.*, § 3.

2 - Regarding this, Rui Magalhães had already expressed himself with greater happiness, in a previous article, in terms of what we'd like to replicate here: “This repetition happens at the cost of minute, nearly imperceptible displacements. Like an infinitely postponed approximation that would always be about to reach its destination, which would always move an infinitely small distance”, in R. Magalhães, “As Faces do Centro”, 1999b, § 5.

3 - *Ibid.*, § 3.

mas sobretudo a nós, leitores, a dupla lição de José Quintero<sup>4</sup>: “não se deve roubar pão – o motivo é de ordem religiosa”, e “dirigir uma peça ou um filme é procurar algo de tímido e interior, escondido nos bosques do nosso ser” (p. 11)<sup>5</sup>. Se a primeira parte da lição ocorre sob a forma de uma admoestação algo enigmática, a segunda é um primado de ordem *poética* que se colocou significativamente à cabeça do romance. A afirmação é reveladora de pelo menos três dados essenciais a ter em conta na nossa leitura: a criação artística será aqui, desde o início e como tem acontecido nas últimas histórias da autora, o motivo predominante; a ideia implícita de ficção corresponde a uma variável que compreende expressões distintas mas assimiladas na sua performatividade comum, reflectida no verbo de acção (“dirigir uma peça”, “dirigir um filme”, ou, acrescentamos, escrever um livro); e, por último, a criação será aqui entendida como um fenómeno de cariz ontológico, como uma escavação no “interior” do sujeito criador, com vista à desocultação do que já é um elemento latente e constitutivo dele mesmo.



The novel begins with Tom, the *actor-figure* in many of A.T. Pereira's pieces that has come to unfold in multiple roles, being immediately offered – but mainly to us readers – José Quintero's double lesson<sup>4</sup>: “one should not steal bread – the reason is of a religious nature”, and “directing a theatrical play or a movie is to look for something that is shy and internal, hidden in the woods of our being” (p.11).<sup>5</sup> If the first part of this lesson takes the form of a somewhat enigmatic admonition, the second is a principle of *poetic* nature, meaningfully placed at the top of the novel. The statement reveals at least three essential pieces of information to be taken into account in our

4 - José Quintero (1924-1999) foi um encenador de origem panamense radicado nos E.U.A., conhecido sobretudo pelas suas encenações de Eugene O'Neill e Tennessee Williams. É autor de uma autobiografia intitulada *If You Don't Dance They Beat You* (1974). Vide “José Quintero”. *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web: 4 de Dezembro de 2013. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/487471/Jose-Quintero>.

5 - Indicamos no corpo do texto as páginas correspondentes apenas a citações retiradas de *O Lago*.

4 - José Quintero (1924-1999) was a director from Panama who settled in the U.S.A., mostly known for his directing of Eugene O'Neill and Tennessee Williams. He wrote an autobiography entitled *If You Don't Dance They Beat You* (1974). Vide “José Quintero”. *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web: 4th December 2013. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/487471/Jose-Quintero>.

5 - In the body of the text, we indicate the pages corresponding only to quotes taken from *O Lago*.



## II.

The more we see, the more we must be able to imagine. And the more we add in our imaginations, the more we must think we see.

G.E. Lessing, *Laocoön*

Em “Le péritexte éditorial”, Genette constata que “une fois découvertes les ressources de la couverture, il semble que l’on en ait très vite entrepris l’exploitation”<sup>6</sup>. A predileção de A.T. Pereira pela pintura como elemento de “exploração” peritextual está atestada desde cedo nas capas dos seus livros. Escolhidas caso a caso, elas têm reproduzido um leque de obras de Renoir, Monet, Kokoschka, Rothko, dos Pré-rafaelitas e de outros. No entanto, é importante notar que a aura que, em termos benjaminianos, seria deste modo removida do quadro na sua reprodução gráfica é na verdade



reading: from the starting point and as it has happened in the author’s last few stories, artistic creation will be the prevailing motif; the idea of fiction that is implicit here corresponds to a variable concept involving different ways of expression which are nonetheless assimilated in a shared “performativity”, denoted in several verbs of action (“direct a play”, “direct a movie” or, we add, write a book); and finally, artistic creation will be seen here as a phenomenon of ontological nature, as an excavation into the “inside” of the creator, aiming to uncover that which is already a latent and constitutive element of himself.

## II.

The more we see, the more we must be able to imagine. And the more we add in our imaginations, the more we must think we see.

G.E. Lessing, *Laocoön*

In “Le péritexte éditorial”, Genette concludes that “une fois découvertes les ressources de la couverture, il semble que l’on en ait très vite entrepris

reconstituída, e escapa ao *kitsch* através do elo particular e simbólico que estabelece com o texto, onde continua a existir enquanto ideia absoluta interpretada crítica e criativamente. Nesta escrita altamente referencial, nenhuma ilustração, menção ou citação tem o valor de ornamento, ou deve ser entendida como mera apropriação ou inspiração temática.

O estabelecimento de uma ligação entre o texto e um elemento imagético que, vindo de fora, lhe é interiorizado e depois dado a ver ao leitor na reemissão verbal (para *ver*, *mais do que ler*), tem sobretudo o condão de modalizar fenomenologicamente a leitura. Referimo-nos àquela experiência visual que se sobrepõe à decifração e que Rui Magalhães havia intuído acontecer “muito para além do cinematográfico da história”.

A escrita da autora não caminha ao lado da pluralidade de imagens que convoca, mas, antes, nelas nasce e se imbrica, sem margem para desagregação, num processo complotivo e gerador. Por isso é que um conceito como o de “escrita cinematográfica” se revela aqui tendencioso e insuficiente, sendo



l’exploitation”.<sup>6</sup> A. T. Pereira’s preference for painting as an element of peritextual “exploration” is evident early on in her books’ covers. Especially picked for each case, her covers have reproduced a range of works by, among others, Renoir, Monet, Kokoschka, Rothko and the Pre-Raphaelites. However, it is important to point out that the aura which, in Benjaminian terms, would be thereby removed from the painting due to its graphic reproduction is in fact rebuilt, and escapes the *kitsch* through the unique and symbolic link that is established with the text, where it still exists as an absolute, critically and creatively interpreted idea. In this highly referential writing, no illustration, mention or quote has a decorative purpose, nor should these be seen as mere appropriations or bits of thematic inspiration.

Establishing a connection between the text and the visual element which, while originating from the outside, is interiorized by it and then shown to the reader in a verbal retransmission (to *see*, *more than to read*) mostly tends to phenomenologically reshape the process of reading. We are referring to

6 - G. Genette, “Le péritexte éditorial”, *Seuils*, 1987, p. 27.

6 - G. Genette, “Le péritexte éditorial”, *Seuils*, 1987, p. 27.

preferível reportarmo-nos, de uma forma relativamente genérica, a uma *escrita visualista*. Entende-se por isto tanto uma escrita que se desenvolve na exploração descritiva e referencial de *figuras* – “imagens de sonhos”, segundo Auerbach, na acepção de Lucrécio<sup>7</sup> – de origem pictórica, cenográfica, cinematográfica, literária, real ou imaginária, como uma escrita que persiste em reelaborar uma correspondência imediata com as miragens ou visões que em si residem, na medida e na natureza dos “quadros” – de um efeito de pictorialização – que tem como pano de fundo ou como primeiro motivo.

A.T. Pereira leva tão longe a relação da palavra com o signo imagético que, aproveitando as palavras de Hendrik van Gorp numa entrada de dicionário dedicada ao Pós-modernismo, podemos dizer que, “multiplicando os espelhos, [...] torna problemática a própria noção de texto”<sup>8</sup>. Muito mais do que numa ideia de *textus*, eminentemente sintático, este texto constrói-se numa concepção de xadrez – termo que remete inevitavelmente a Jorge Luis Borges – das linguagens tornadas literatura, de organização sintagmática



that visual experience that overlaps the deciphering process, and which Rui Magalhães had sensed would happen “far beyond the cinematographic aspect of the story”.

The author’s writing does not go hand in hand with the variety of images that it invokes, but is instead born and interlaces with them, with no room for disintegration, in a comprehensive and generating process. That is why a concept such as that of “cinematographic writing” reveals itself to be biased and insufficient, and it is preferable that we speak, in a somewhat generic way, of a *visual writing*. This refers to a type of writing that is developed in the descriptive and referential exploration of *images* – “pictures of dreams”, according to Auerbach, in a Lucretian sense<sup>7</sup> – of a pictorial, scenographic, cinematographic, literary, real or imaginary origin; as well as to a type of writing which insists on re-elaborating an immediate correspondence with

7 - Cf. E. Auerbach, “Figura”, *Scenes from the Drama of European Literature*, 1984, p. 17 e *passim*.

8 - “En multipliant les miroirs, [l’auteur postmoderne] rendre problématique la notion même du texte”, in H. van Gorp, “Postmodernisme”, *Dictionnaire des Termes Littéraires*, 2005, p. 384.

7 - Cf. E. Auerbach, “Figura”, *Scenes from the Drama of European Literature*, 1984, p. 17 and *passim*.

e de representação figural, não figurativa<sup>9</sup>; e é este mesmo dispositivo de significação dotado de um carácter autotélico que justifica o recurso abundante à não-frase, e que é geralmente explicitado no sintagma nominal demonstrativo, isolado ou em cadeia agramatical que se associa à função mnemónica e significante:

“Memórias. Tinha de encontrar um *sentido* para o que estava a acontecer. Algumas imagens soltas. Uma pintura em madeira, uma madona numa árvore. Um ícone de bronze que alguém punha numa mala antes de viajar. Uma pequena árvore de fruto. Mas a árvore de fruto estava num quadro. Um teatro.” (p. 115, ênfase nossa)

Não obstante, a arquitectura visual dos textos oscila numa dialéctica da percepção e da decepção. Já a epígrafe de “Numa manhã fria”<sup>10</sup>, a partir de um poema de Edgar Allan Poe modificado (“A Dream Within a Dream”<sup>11</sup>) havia resumido plenamente uma condição de *existência visual* que é simultaneamente o meio de acesso e pertença a um absoluto da superfície e do



the mirages or visions that lay in itself, in the world and nature of the “paintings” – of the pictorialization effect – which it maintains as its background or main motif.

A.T. Pereira goes so far in this relation between the word and the visual sign that, using the words of Hendrick van Gorp from a dictionary entry devoted to Post-modernism, we can say that “multiplying the mirrors, [...] makes the very notion of text become problematic.”<sup>8</sup> Much more than in the idea of the highly syntactic *textus*, this text is built from a chess design – a term which inevitably takes us back to Jorge Luis Borges – of “languages” which are turned into literature, recurring to syntagmatic organization and to symbolic, non-figurative, representation.<sup>9</sup> This signification device,

9 - Entendemos aqui por “figurativo” o que pretende obter significado representando um referente localizável na realidade conhecida, e por “figural” o que se constitui autotelicamente, em essência, enquanto elemento do texto.

10 - A.T. Pereira, “Numa manhã fria”, *O Fim de Lizzie*, 2009, p. 9.

11 - Cf. E.A. Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, 1965, p. 967.

9 - By “figurative”, we refer to that which obtains meaning by representing what is a traceable referent in known reality. And by “figural”, we mean that which is autotelically constituted, in its very essence, as an element of the text.



apreensível (“All we see, and all we seem”) e um índice de natureza enganadora, por funcionar através de um canal para uma dimensão inadvertidamente quimérica (o processamento – decodificação relativa – da experiência sensorial), e de uma analogia de base entre sonho e visão (processos mentais alucinatórios), oferecendo, por conseguinte, uma versão da realidade que nunca pode ser mais do que um “sonho dentro de um sonho”, porque foi sempre já transfigurada na sua *re-apresentação*.

Perante este cenário, o aforismo de Horácio perde sentido por, na sua intenção de equivalência, manter o dualismo dos membros da conformidade, pintura e poesia. Enquanto, para A.T. Pereira, toda a experiência, interpretação e produção da arte se parece resumir sincrética e fenomenologicamente em *imaginare*, também como uma forma de vida. A pintura, a coreografia e os rostos e gestos de actores falam, e os textos, mudos, são dados a ver, ou vice-versa, sem exclusividades de parte a parte. No seguimento do pensamento sobre esta aliança, Henry James, um autor absolutamente tutelar entre as influências de A.T. Pereira, declara em “The Art of Fiction”:



endowed with an autotelic nature, is what justifies the abundant use of non-sentences, and it is generally made explicit in the demonstrative nominal syntagma, whether isolated or inserted in an ungrammatical chain associated to the mnemonic and signifying function:

"Memories. I had to find a *meaning* for what was happening. Some loose images. A painting on wood, a madonna on a tree. A bronze icon that someone would put in a bag before traveling. A small fruit tree. But the fruit tree was in a painting. A theater." (p. 115, emphasis mine)

Nevertheless, the texts' visual architecture dialectically oscillates between perception and deception. As for the epigraph of *Numa Manhã Fria*<sup>10</sup> [In a Cold Morning] itself, based on an adulterated poem by Edgar Allan Poe (*A Dream Within a Dream*<sup>11</sup>), fully summarizes a condition of *visual existence* that is both the means of access and belonging to an absolute of the surface and the apprehensible (“All we see, and all we seem”), as well as a sign of a deceiving nature, for it works through a channel leading to an inadvertently chimerical dimension (the processing – relative decoding – of the sensory experience), and through a base analogy between dream and natural vision (both “hallucinatory” mental processes), thus offering a version of reality

"Experience is never limited [...]; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative [...] it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations."<sup>12</sup>

Notemos o carácter *imaginativo* e revelador do episódio inicial de *O Lago*, em que Tom, confrontado com a imagem em palco, em audição, de uma candidata ao papel de protagonista na sua peça, passa de ver a imagem material que ela lhe apresenta a ver a imagem alucinada do que ela (não) é:

"E então, quase sem se dar conta, Tom começou a vê-la.

Não era uma verdadeira loura. O seu cabelo era castanho. Os seus olhos, os seus olhos cor de avelã, tinham muito de verde. O cabelo castanho, um corte diferente, um vestido verde, solto e um pouco abaixo dos joelhos, sapatos pretos, rasos." (12)

Tom interpreta a visão que tem de Jane como o que ela já é em devir:



that can never be more than “a dream within a dream”, as it is always re-transfigured in every *re-presentation*. In the presence of this scenario Horatio's aphorism loses meaning, because in his attempt to maintain an equivalence, he also maintains the duality of the members of the conformity he consecrated: painting and poetry. Whereas, for A. T. Pereira, all experience, interpretation and production of art seems to be syncretic and phenomenologically summarized in *imaginare* – also taken as a way of life. Painting and choreography, and the faces and gestures of actors speak, and the mute texts are given to see, or vice-versa, with no exclusiveness from either side. Following the train of thought regarding this alliance, Henry James, an undeniable tutelary author among A. T. Pereira's influences, stated in *The Art of Fiction*:

Experience is never limited [...]; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber

12 - H. James, “The Art of Fiction”, *Literary Criticism*, 1984, p. 52.

10 - A.T. Pereira, “Numa manhã fria”, *O Fim de Lizzie*, 2009, p. 9.

11 - Cf. E.A. Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, 1965, p. 967.

uma actriz sob a sua direcção, na qual espera operar um efeito cosmético apropriado ao papel, e uma personagem – desde logo atingida de uma crise pirandelliana da existência (“a simples dor de estar vivo”, p. 11) –, da sua ficção, reescrita e encenada na narrativa que progride com a nossa leitura deste livro *en abyme*.

### III.

You can't play a part until you've lived it.  
*The L-Shaped Room* (1962)

*Ver* Jane implica proceder a um ajustamento anamórfico da perspectiva – alteração meridional do visível para o apresentar na sua forma óptima – inverso à que nos mostra Hitchcock em *Vertigo* (1958). Se ela é posteriormente



of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative [...] it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations."

Let us point out the *imaginative* and revealing characteristics of the first episode of *O Lago*, where Tom, during an audition, confronted with the on stage figure of a candidate for his play's main role, goes from seeing the material image that she presents to him, to seeing the hallucinated image of what she is (not):

"And then, almost without realizing it, Tom began to see her. She wasn't a true blonde. Her hair was brown. Her eyes, her hazelnut eyes, had a lot of green in them. The brown hair, a different cut, a green dress, loose and slightly below the knee, black flat shoes." (12)

Tom interprets his vision of Jane as what she is already to become: an actress under his guidance (of whom he expects to undergo a cosmetic effect fit for the role) and a character – soon struck by a Pirandellian existential crisis (“the simple pain of being alive”, p.11) – from his fiction, rewritten and staged in the narrative that will progress with our own reading of this book *en abyme*.

comparada a Audrey Hepburn, dona do rosto “substantial” definido por Barthes como “Acontecimento”<sup>13</sup>, as duas figurações que primeiro apresenta são claras reminiscências daquele filme, mas com uma mudança no que toca aos papéis de original e substituta. Aqui, a loura original (equivalente de Madeleine) é obrigada a reverter para a morena de vestido verde (Judy), que no entanto ela já é em potência, segundo o olhar perfurante, reorganizador (e autoral) de Tom. Para desempenhar o seu papel como actriz, e se tivermos sempre em linha de conta a estrutura de *Vertigo*, a personagem de Jane terá de ser o que não é, fingindo ser o que já era. O grande acto de Jane é o de ser outra quando, enquanto criatura de ficção, coincide fatalmente consigo mesma, pelo duplo recorte e pela bivalência com que fora desde início fabricada. Lembremo-nos do primeiro título de A.T. Pereira, *Matar a Imagem* – que está no espelho. Tal como acontece com Scottie, a “pulsão escópica” de Tom “desdobra-se”, e “aquela ‘imagem dentro da imagem’ [...] encaixa uma *imagem fixa* numa *imagem móvel*”, e *sobreimprime* no objecto



### III.

You can't play a part until you've lived it.  
*The L-Shaped Room* (1962)

To *see* Jane implies proceeding to an anamorphic adjustment of perspective – a meridional alteration of what is visible in order to present it in its optimal form – contrary to the one Hitchcock shows us in *Vertigo* (1958). Being later compared to Audrey Hepburn, owner of the “substantial” face defined by Barthes as “Event”<sup>13</sup>, she first confronts us with at least two clear reminiscences of Hitchcock's movie, but with a change concerning the roles of original and substitute. Here, the original blonde (equivalent to Madeleine) is forced to revert back into the brunette in a green dress (Judy), which she already potentially is, according to the drilling, reorganizing (and authorial)

13 - Cf. R. Barthes, “O Rosto de Garbo”, *Mitologias*, 2007, p. 126.

12 - H. James, “The Art of Fiction”, *Literary Criticism*, 1984, p. 52.

13 - Cf. R. Barthes, “O Rosto de Garbo”, *Mitologias*, 2007, p. 126.



visado o seu destino fatal, pois “à imagem móvel corresponde a acção, o movimento, a vida; à imagem fixa [a que chamaríamos *fixada*], a morte.”<sup>14</sup>

É ao remover a primeira camada do corpo visível de Jane que se tem acesso à sua figura ou verdade mais intrínseca, e que, ironicamente, ela terá de *representar*. E em *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*, uma segunda volta na mesma história de *O Lago*, tudo será levado mais longe, na exploração quase programática de uma estética do desbaste (“O essencial não é pintar o rosto, mas despir-se”) e do plano mínimo da representação, reduzido, explicitamente, ao esqueleto (“mostrava os seus ossos, a sua alma, todas as noites”) e à penetração para além deste, no grau negativo da materialidade, o invisível: “Kate sonhara com [...] o rosto de Maggie [Smith], era bom ela ser tão magra, podíamos ver os seus ossos, e como era por dentro, a sua ternura e a sua dignidade, e a sua embriaguez, e o seu desespero.”<sup>15</sup>

As *dramatis personae* deste texto em modo narrativo mas de extracto dramático são a um tempo objectos e agentes alegorizados de uma estética



eyes of Tom. In order to fulfill her role as an actress, and if we keep *Vertigo*'s structure always in mind, Jane's character will have to be what she is not, whilst pretending to be what she already was. Jane's grand act is being another while, as a creature of fiction, she fatally coincides with herself, a prisoner of the double profile and of the ambivalence she was fabricated in from the beginning. Let us recall A.T. Pereira's first title, *Matar a Imagem* [Killing the Image] – in the mirror. Just as it happens with Scottie in *Vertigo*, Tom's “scopic impulse” “unfolds” and “that ‘image within the image’ [...] fits a *fixed image* into a *mobile image*”, and *overprints* its fatal destiny into the targeted object, because “the mobile image corresponds to action, to movement, to life; the fix image [one we would call *fixed*], to death.”<sup>14</sup>

It is by removing the first layer of Jane's visible body that one gains access to her image or to her most intrinsic truth: one that, ironically, she will have to *act out*. In *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*, a second turn in the same story as *O Lago*, all this will be taken further in a nearly programmatic investment in an aesthetic of shedding (“What is essential is not to paint the face, but to undress it”) and of a minimal stage of representation, explicitly reduced to its skeleton (“showed her bones, her soul, every night”)

não-mimética, de tal modo hiper-consciente de ser ficção que já atingiu plena autonomia face ao real tangível, e, assim, se tem de dedicar à continuação de realidades que se processam no “outro lado” (p. 107), na fenda indecível entre “um mundo dentro do mundo” (p. 83) e os “teatros”, que são “espaços sagrados. Fechados em si mesmos. Fora do mundo” (p. 50), na plasticidade e na coreografia da carne dos simulacros. No mundo novo da ficção real, não imitativa, os actores, outro nome para personagens em acção, têm de auferir a existência na sua condição absolutamente literal de “becomers” (p. 105), ou seja, ao assumirem a função para que foram criados, e que os dotará do mesmo castigo e do mesmo pecado do conhecimento que afectaram o Homem afastado do Paraíso inerte. O processo gnóstico fundamental por que têm de passar foi formulado em *A Outra* como “a aprendizagem ‘da importância dos substitutos’”<sup>16</sup>. Em *O Lago*, Tom afirma: “Quando estou a representar sou eu mesmo”; Jane confirma: “Só quando estás a representar” (*Ibid.*).



and to the penetration beyond it, in the negative side of materiality – the invisible: “Kate had dreamed of [...] Maggie [Smith]'s face, it was good that she was so thin, we could see her bones, and how she was inside, her tenderness and her dignity, her inebriation, and her despair.”<sup>15</sup>

The *dramatis personae* of this text, built in a narrative mode of dramatic extract, are simultaneously objects and allegorized agents of a non-mimetic aesthetic, so hyper-conscious of its own fictionality that it has already reached full autonomy from the tangible real, and thus has to devote itself to the continuation of realities that take place on “the other side” (p. 107), in the undecidable crack between a “world within a world” (p. 83) and the

14 - Cf. V.I. Stoichita, *O Efeito Pigmalão*, 2011, p. 204. Não obstante Stoichita estar a reportar-se especificamente à tensão entre a “imagem-movimento” do cinema e a imagem fixa da pintura, consideramos o passo citado, por isso mesmo e pelas razões anteriormente explanadoras do nosso argumento quanto à natureza complexificada do texto de A.T. Pereira, totalmente pertinente neste contexto.

15 - A.T. Pereira, *As Longas Tardes de Chuva...*, pp. 13 e 61. 16 - A.T. Pereira, *A Outra*, 2010, p. 47.

16 - A.T. Pereira, *A Outra*, 2010, p. 47.

14 - Cf. V.I. Stoichita, *O Efeito Pigmalão*, 2011, p. 204. In spite of the fact that Stoichita refers specifically to the tension between cinema's “movement-image” and the fixed image in painting, we consider the quoted passage, precisely because of that and for the previously explanatory reasons in our argument as to the complexified nature of A. T. Pereira's text, which is completely pertinent in this context.

15 - A.T. Pereira, *As Longas Tardes de Chuva...*, pp. 13 and 61.

Se estamos perante uma estética baseada na força, na *energeia* vivificante do enunciado<sup>17</sup>, ou na “crueldade” do teatro de Artaud, associada “à segunda fase da Criação, a fase da dificuldade e do Duplo, da matéria e do espessamento da ideia”<sup>18</sup>, então a posição do criador é também posta em xeque. Já não afastado mas interveniente, *performer* no drama em que Deus emudeceu (cf. p. 104), é ele próprio um actor que se tem de ajustar ao papel de demiurgo, e, cumprindo a falta prometeica a que é destinado, ser substituto ou suplente daquela figura arquetípica, o primeiro entre os espectros, sucessivamente recorporizado nos seus representantes mascarados (*O Rosto de Deus*) e descorporizado, emudecido, pela efemeridade de todos eles. O escritor de *O Lago*, e parece que também a sua autora, percebe por fim que “não há qualquer diferença entre escrever e representar” (p. 105).



“theaters”, which are “sacred spaces. Closed in on themselves. Outside of the world” (p. 50), based on the plasticity and the choreography of the flesh of simulacra. In this new world of real – non-mimetic – fiction, the actors (here a different name for *characters in action*) must infer their own existence from their absolutely literal condition of “becomers” (p. 105), that is, by assuming the function for which they were created, and that will provide them with the same punishment and the same sin of knowledge that affected Man when pushed away from the inert Paradise. The fundamental gnostic process that they must go through was formulated in *A Outra* [The Other], as the “learning ‘of the importance of understudies’”.<sup>16</sup> In *O Lago*, Tom declares: “When I’m acting, I am myself”; Jane confirms: “Only when you are acting” (Ibid.).

If we’re facing an aesthetic based on force, on the invigorating *energeia* of the enunciation<sup>17</sup>, or on Artaud’s theater of “cruelty”, associated to the “second stage of Creation, the stage of difficulty and of the Double, of matter and the thickening of the idea”<sup>18</sup>, then the creator’s position is also called into question. No longer pushed away, but rather intervening, a performer in a drama where God is mute (cf. p. 104), he is himself an actor who must

## Post scriptum

Há poucos meses, José Tolentino Mendonça dedicou uma crónica à sua revolta perante um suposto engano na figuração caricatural de A.T. Pereira na capa de um suplemento do jornal em que era publicado. Segundo ele: “Havia uma sexta figura que a legenda dizia ser a escritora Ana Teresa Pereira. Não era.”<sup>19</sup> No entanto, e como tivemos oportunidade de verificar, recorrendo também à comparação com fotografias disponíveis, aquela é, indubitavelmente, A.T. Pereira, ou pelo menos não é menos ela do que as restantes caricaturas são os outros cinco autores. Não podemos saber o que conduziu o crítico a esta *gaffe*, mas é curioso que a imagem da própria escritora suscite desconcerto e engano, mesmo entre quem a conhece em carne e osso.



adjust to the role of demiurge and, fulfilling the Promethean fault to which he is destined, be a substitute or an understudy for that archetypical figure, the first among specters, successively re-embodied in its masked actors (cf. *O Rosto de Deus*) and disembodied, muted, by the frailness of them all. The writer of *O Lago* – and apparently also its author – finally realizes that “there is no difference between writing and acting” (p. 105).

## Post Scriptum

A few months ago, José Tolentino Mendonça dedicated a chronicle to his outrage towards a supposed mistake in A. T. Pereira’s caricature on the cover of a supplement of the same paper he was published in. According to

17 - Cf. J.A. Hansen, “Categorias epidíticas da ekphrasis”, 2006, p. 1 e *passim*.

18 - A. Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, 2006, p. 56.

19 - J.T. Mendonça. 2013. “A Desconhecida”. *Revista Expresso* (21 de Setembro de 2013), p. 10.

16 - A.T. Pereira, *A Outra*, 2010, p. 47.

17 - Cf. J.A. Hansen, “Categorias epidíticas da ekphrasis”, 2006, p. 1 and *passim*.

18 - A. Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, 2006, p. 56.



him: "There was a sixth image with a caption saying that it portrayed the writer Ana Teresa Pereira. It did not."<sup>19</sup> However – and as we could confirm by resorting to the comparison of available photos – that is, without a doubt, A. T. Pereira. Or, at least, that caricature portrays her no less than the remaining caricatures portray the other five authors in the same article. We cannot know what led the critic to this gaffe, but it is interesting that the image of the writer herself arouses disorder and error, even among those who claim to know her in the flesh.

Translated by Joana Silva

19 - J.T. Mendonça. 2013. "A Desconhecida". *Revista Expresso* (21st September 2013), p. 10.

não fosse

a qualquer

:. Só para-  
uportável,

spaços sa-

muito es-

se lhe ti-

— Estudei todos os dias, durante doze anos. Todos os dias.  
Ele murmurou.

— Eras uma bailarina.

— E nesse dia, um pequeno erro, e tudo acabou.

Ele ajoelhou-se ao pé dela.

— E começaste a estudar teatro...

Jane falou, como se se defendesse.

— Eu sempre gostei de teatro.

— Acredito.

— Pensei que não havia uma grande diferença. <sup>TUDO</sup>  
— Talvez não haja. <sup>PERFORMANCE</sup>

Tom roçou-lhe a face com os dedos. Ela levantou-se.

— Boa noite.

— Até amanhã.

Ela tinha de atravessar todo o teatro vazio para se afastar dele. Tom seguiu-a com os olhos.

Ela coxeava visivelmente. Quase penosamente. Fechou a porta atrás de si e ele teve a fantasia de que largara a correr.

## Referências References

- Artaud, Antonin. 2006. *O Teatro e o Seu Duplo*. Trad. Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda [Gallimard, 1966].
- Auerbach, Erich. 1984. "Figura". *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press [Meridian Books, 1959], pp. 11-76.
- Barthes, Roland. 2007. "O Rosto de Garbo". *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70 [Éditions du Seuil, 1957], pp. 124-126.
- Genette, Gérard. 1987. "Le péritexte editorial". *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 20-37.
- Gorp, Hendrik van. 2005. "Postmodernisme". Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des Termes Littéraires*. Paris: Champion Classiques, pp.383-384.
- Hansen, João Adolfo. 2006. "Categorias epidíticas da *ekphrasis*". *Revista USP*, n.º 71 (Setembro/Novembro 2006). São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 85-105.
- James, Henry. 1984. "The Art of Fiction". *Literary Criticism. Essays on Literature, American Writers, English Writers*. New York: Literary Classics of the United States, Inc.; Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, pp. 44-65.
- Magalhães, Rui. 2000. "As palavras de Tom. Sobre os livros de Ana Teresa Pereira *Até que a Morte nos Separe*, Relógio d'Água, Lisboa, 2000 e *O Vale dos Malditos*, Black Sun, Lisboa, 2000". *Ciberkiosk*. Web: 13 de Outubro de 2011. <[http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP\\_palavras\\_tom.pdf](http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP_palavras_tom.pdf)> (descontinuado).
- , 1999. *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*. Braga: Angelus Novus.

-----, 1999b. "As Faces do Centro. Sobre Ana Teresa Pereira, O Rosto de Deus, Relógio D'Água, Lisboa, 1999". *Ciberkiosk*, n.º 5 (Julho de 1999). Web: <[http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP\\_Rosto.pdf](http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP_Rosto.pdf)> (descontinuado).

Pereira, Ana Teresa. 2013. *As Longas Tardes de Chuva em Nova Orleães*. Lisboa: Relógio D'Água.

-----, 2011. *O Lago*. Lisboa: Relógio D'Água.

-----, 2010. *A Outra*. Lisboa: Relógio D'Água.

-----, 2009. "Numa manhã fria". *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 7-86.

Poe, Edgar Allan. 1965. "A Dream within a Dream". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, p. 967.

Stoichita, Victor I. 2011. *O Efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Trad. Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM [Droz, 2008].